

---

## Force diagonale et compression du présent

Six propositions sur le roman « istorique » contemporain

Emmanuel Bouju

---

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/elh/294>

DOI : 10.4000/elh.294

ISSN : 2492-7457

**Éditeur**

CNRS Éditions

**Édition imprimée**

Date de publication : 15 mai 2013

Pagination : 51-60

ISBN : 978-2-35698-058-8

ISSN : 1967-7499

**Référence électronique**

Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent », *Écrire l'histoire* [En ligne], 11 | 2013, mis en ligne le 15 mai 2016, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/294> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.294>

---

# Force diagonale et compression du présent

## Six propositions sur le roman « istorique » contemporain

*L'Histoire avec sa grande [...]*

*Georges P.*

ON CONSIDÈRE COMMUNÉMENT que le roman contemporain relève d'un « régime d'historicité présentiste<sup>1</sup> » sans toujours prendre en compte les liens étroits qui unissent l'hypothèse, chez François Hartog, du « présentisme » à l'héritage de la critique de l'historicisme menée par Walter Benjamin dans ses *Thèses sur le concept d'histoire*. La parabole de l'ange de l'histoire et l'image de la constellation y constituent elles-mêmes le prolongement de diverses réflexions antérieures, à l'exemple de la note autobiographique intitulée « Journal du 7 août 1931. Au jour de la mort », où Benjamin

critique l'idée que l'on puisse jamais faire « l'expérience vécue de l'histoire » ; « pas davantage en ce sens qu'une représentation rapprocherait de nous l'historique au point qu'il fasse l'effet d'être le cours d'un événement – une telle représentation serait sans valeur – qu'en ce sens où nous ferions l'expérience vécue d'événements destinés à devenir histoire, une telle conception est journalistique ». Et il poursuit :

L'image du tourbillon prend la place de celle du lit d'un fleuve. Dans un tel tourbillon tournoient le plus tôt et le plus tard – la pré- et la post-histoire du cours d'un événement ou mieux encore d'un *status* de l'évolution.<sup>2</sup>

Dans les *Thèses* ultérieures, la notion – d'acceptation autant messianique que philosophique – du

Emmanuel Bouju, université Rennes-II, CELLAM – Centre d'études des littératures et langues anciennes et modernes.

1. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Éd. du Seuil (La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle), 2003.
2. Walter Benjamin, *Écrits autobiographiques*, trad. de l'allemand par Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier, Chr. Bourgois (Titres), 2011, p. 214-215.

*Jetztzeit*, de l'à-présent de l'histoire, a inspiré cette idée (sécularisée) d'un temps où l'historicité événementielle serait comme aspirée par le tourbillon du présent – au risque de l'illusion rétrospective mais au profit aussi de cette dimension tensile qui caractérise le présent vécu<sup>3</sup>. Et poursuivant la tentative de définition de cette constellation nouvelle des temps, Hannah Arendt évoquait, dans la préface de *La Crise de la culture*, « l'étrange entre-deux qui s'insère parfois dans le temps historique » et en appelait alors, pour ne pas sombrer dans le tourbillon benjaminien, à l'exercice d'une « force diagonale » permettant au penseur de « tenir ferme entre l'affrontement des vagues du passé et du futur<sup>4</sup> ».

Est-il possible de reconnaître, dans le roman aujourd'hui, l'exercice de cette « force diagonale » qu'Arendt appelait de ses vœux ? Si l'on fait ainsi l'hypothèse d'une force diagonale qui jouerait dans le roman contemporain comme actualité tensile du présent, on peut essayer d'en examiner la pertinence en considérant la façon très singulière dont certains auteurs quittent ce que j'appellerais le paradigme de la fiction de l'*histor* pour celui de la fiction de l'*istor*<sup>5</sup> : soit en quittant le modèle dominant, au tournant du *xxi*<sup>e</sup> siècle, de ce que l'on pourrait définir non plus comme le « roman historique » (périmé en tant qu'illusion de la représentation

voulant effacer les traces de la décision narrative) mais comme le « roman de l'historien » (au sens où le narrateur imite une figure possible de l'historien en une fiction d'enquête indiciare attachée à la remontée des traces, à l'écho des voix perdues, à l'archéologie du présent<sup>6</sup>), pour rejoindre le modèle actuel d'une fiction du témoin oculaire que j'appelle, par un barbarisme volontaire, « roman istorique » : incarnation imaginaire du personnage historique, parodie de la microhistoire en fiction d'énonciation biographique (voire autobiographique) qui actualise le temps historique comme temps vécu au présent – tout en affichant une distance par l'ostentation du dispositif narratif.

C'est l'idée que je voudrais avancer ici sous forme de six courtes propositions.

## Évolution

Cette évolution semble en germe dans le corpus européen de la fin du *xx*<sup>e</sup> siècle dont j'ai évoqué le goût pour la transcription de l'histoire. Un même principe demeure : il est toujours question d'une rivalité avec l'historiographie par le biais d'un rapport différent au document, à l'archive et au témoignage (même quand il y a quasi-identité des formes et pacte référentiel d'énonciation) – le récit de la littérature pouvant être considéré comme exercice

3. Gilles Deleuze, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », dans *Michel Foucault philosophe*, Éd. du Seuil, 1989, p. 191.

4. Hannah Arendt, *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique* [1954-1968], trad. de l'anglais sous la dir. de Patrick Lévy, Gallimard (Folio), 1987, p. 19-21.

5. Selon une distinction que j'explicite plus bas, en même temps que le barbarisme « istorique » employé en titre et ci-après.

6. Comme chez Patrick Modiano, W. G. Sebald, Mario Rigoni Stern, Graham Swift, Antonio Muñoz Molina, etc.

des mémoires possibles de l'histoire, sans que cet exercice renvoie à d'autre garantie dernière que sa propre responsabilité<sup>7</sup>. Mais les modalités d'application de ce principe évoluent. Dans le roman de la fin du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, cet exercice tendait à placer au premier plan le « processus de recherche » lui-même, l'enquête d'une subjectivité attachée à remonter le cours de l'histoire à partir de son présent. On assistait ainsi à une promotion systématique de la trace, laquelle apparaissait dans les romans comme trace matérielle (*ichnos*), empreinte (*tupos*) et indice du passé (*tekmonion*, trace judiciaire) devenant trace écrite (*semèion*), tout en fonctionnant comme trace mnésique vouée à une reconnaissance, à une récognition d'ordre intersubjectif.

Dans le même temps, la remontée des traces passait parfois – comme chez Winfried Georg Sebald – par la citation des voix, la reconstitution des témoignages perdus ou dispersés, l'écho d'un temps à retrouver dans l'écriture et à éprouver dans la lecture. En l'absence d'une logique de preuve documentaire, on assistait à un déplacement du processus d'attestation de l'histoire vers un modèle de reproduction idéale des voix-témoins et d'activation d'une situation d'interlocution dans la lecture.

Et plutôt qu'une émigration éparse de ces voix, certains cas extrêmes allaient jusqu'à tenter une réincarnation des témoins dans la fiction d'autobio-

graphie du personnage historique, marquée par ce que j'ai appelé un complexe d'Amphitryon (narrateur et auteur prenant la place du personnage historique et de l'historien comme Jupiter et Mercure prenant celle d'Amphitryon et de Sosie).

C'est cette voie-là qui prend aujourd'hui, me semble-t-il, de l'épaisseur, se diversifie et s'autonomise sous la forme de ce que j'appelle ici « roman historique » – proto-genre en cours de réglage, qui insiste directement sur la fiction du témoin.

## Exposition

Cette distinction orthographique ou morphologique entre « historique » et « istorique » a d'abord une fonction sémantique : elle vise à réactiver la différence originelle entre l'*istor* (ou *istôr*) en grec archaïque (que l'on trouve chez Homère, dans l'épopée proto-historique) – au sens de témoin oculaire (celui qui a vu et qui « prend les dieux à témoin en les invitant à voir », comme le définit Benveniste dans son *Vocabulaire des institutions indo-européennes*<sup>8</sup>) – et l'*histor* (ou *histôr*) en grec attique – au sens de l'historien selon Hérodote (celui qui permet de définir par la suite l'*historia* comme une enquête de type judiciaire<sup>9</sup>). Ce ne sont pas à l'origine deux mots différents, mais deux usages différents du même mot qui coïncident morphologiquement avec une différence d'accent à l'initiale (esprit doux / esprit rude noté *î-* par Ben-

7. Cela n'empêche évidemment pas la garantie, formelle si l'on veut, ou même juridique si nécessaire, de la vraisemblance historique, y compris dans les figures explicitement contrefactuelles du récit de l'histoire.

8. Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, *Pouvoir, droit, religion*, Éd. de Minuit, 1969, p. 173-175.

9. François Hartog, *Le Miroir d'Hérodote*, éd. revue et augmentée, Gallimard (Folio histoire), 2001.

veniste et *hi-* par la tradition latine); Hartog utilise une seule translittération, *histôr*, pour les deux usages (l'habitude se contente d'*histor*), quand Benveniste rappelle qu'*îstôr* se rapporte d'abord à *idēin*, « voir », dans des passages où l'esprit rude n'est pas systématique.

Ainsi Benveniste évoque-t-il le passage de l'*istor* (témoin) à l'*hisor* (juge) par l'intermédiaire d'une hésitation de sens dans l'*Iliade*, 18, 498-501 – où le recours à l'*hisor* comme « juge-arbitre » prépare l'*ar-biter* latin (témoin-arbitre, témoin en tiers pouvant juger). Selon Hartog, qui commente ce même passage, il s'agit plus encore d'un « garant » que d'un « arbitre », « proche en cela du *mnēmôn*, homme-mémoire, tel qu'il allait fonctionner, notamment, dans la cité crétoise de Gortyne<sup>10</sup> ». Et Hartog de glisser à son tour, entre les deux usages du mot, la figure de Périandre, ni témoin ni enquêteur, mais « un maître de la parole, qui va constituer les marins en témoins (malgré eux) de ce qui s'est réellement passé<sup>11</sup> ».

C'est de ce glissement de sens et de rôle que le roman, en tant que fiction du témoin (du « martyr », au sens étymologique), essaie de remonter le cours. Et peut-être est-ce bien cette place interstitielle, entre deux garants (le témoin oculaire et l'arbitre), que cherche à occuper l'ingénieux auteur

de la fiction du témoin en faisant de son texte le moyen d'une exposition du témoignage: d'une exposition de soi-même comme témoin et du témoin comme soi-même.

## Autopsie

Car il est possible de lire dans cette fabrique contemporaine du « roman istorique » une forme d'inversion de la crise du « témoin en tiers » soulevée par Primo Levi dans *Les Naufragés et les rescapés* et glosée, prolongée par Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz*.

Rompant, du reste, avec l'écriture comme éthique de l'impossible, de nouveaux romanciers choisissent de faire de la position de celui qui n'a pas même été témoin non plus une faiblesse, un doute et une hantise, mais le coup de force d'une autorité auto-instituée.

Une renaissance ironique, en somme, du « roman istorique », qui prendrait acte (y compris donc dans sa lettre) du fait que l'auteur *n'est pas* celui qui a été placé sous le couperet de la « grande hache » de l'Histoire – selon le fameux jeu de mots perecquien.

Dans ce nouveau modèle idéal-typique de l'écriture romanesque de l'histoire, c'est le narrateur<sup>12</sup>

10. *Ibid.*, p. 25. Cf. aussi Claude Calame, *Pratiques poétiques de la mémoire. Représentations de l'espace-temps en Grèce ancienne*, La Découverte, 2006.

11. *Ibid.*, p. 26.

12. Attention, comme dans le cas de l'autobiographie fictionnelle, il faut bien toujours distinguer le narrateur de l'auteur – quitte à observer ensuite les pratiques volontaires de confusion des instances, comme dans le cas des *Bienveillantes*, de Jonathan Littell (Gallimard, 2006).

qui prend la place de l'*istor* au sens de « celui qui dit *istô*: vois! ». Quitte à ce que l'auteur lui-même, en démiurge de cette incarnation magique, se contente de constituer son narrateur en témoin, sans chercher à produire davantage de sens – à l'exemple du Périandre interstitiel, proto-historien, évoqué par Hartog en « maître de la parole », capable de « donner nouvelle » de ce qui s'est passé, en faisant parler les témoins.

Et ce serait désormais seulement au lecteur d'être *histor*: au sens non plus d'enquêteur, mais de témoin en tiers, juge-arbitre; ou « plus simplement un garant, chargé de rappeler, si besoin était, les engagements pris <sup>13</sup> ».

Ainsi pourrait-on par exemple observer l'évolution des textes du grand essayiste et poète allemand Hans Magnus Enzensberger: dans le passage du *Bref Été de l'anarchie. La vie et la mort de Buenaventura Durruti*<sup>14</sup> (un texte pionnier, contemporain de la vogue des témoignages de microhistoire en France<sup>15</sup> et largement annonciateur des pratiques ultérieures de transcription romanesque) à *Hammerstein ou l'intransigeance. Une histoire allemande*<sup>16</sup> (autre texte exem-

plaire, et pas seulement de l'histoire allemande), on observe une même pratique de la recollection des témoignages en forme de « fiction collective », mais assortie d'une autorité d'un autre ordre. Désormais, le texte ne se contente plus des scolies interprétatives à l'écart du domaine des témoignages, mais associe l'effet autoptique des photographies et l'invention acoustique de dialogues posthumes de l'auteur avec la voix même du témoin. Le lecteur est ainsi conduit à juger en tiers, par cette figure singulière d'énonciation critique, au terme d'une plongée « istorique » dans l'actualité du passé.

## Énergie

De cette réactivation de l'*istor* archaïque, qui prendrait les lecteurs à témoin en les invitant à voir, *Jan Karski*, de Yannick Haenel<sup>17</sup>, donne un assez bon exemple. Je n'entrerais pas dans les détails de ce roman et renverrai sans ambages à l'article que Patrick Boucheron a écrit pour le numéro « Savoirs de la littérature » des *Annales*<sup>18</sup> dans lequel il étudie parfaitement les tenants et aboutissants de la polémique que ce texte a suscitée (en particulier avec

13. François Hartog, *Le Miroir d'Hérodote*, p. 25.

14. Hans Magnus Enzensberger, *Le Bref Été de l'anarchie. La vie et la mort de Buenaventura Durruti* [1972], trad. de l'allemand par Lily Jumel, Gallimard (L'imaginaire), 2010.

15. *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère... Un cas de parricide au XIX<sup>e</sup> siècle présenté par Michel Foucault*, Gallimard-Julliard (collection Archives), 1973.

16. Hans Magnus Enzensberger, *Hammerstein ou l'intransigeance. Une histoire allemande* [2008], trad. de l'allemand par Bernard Lor-tholary, Gallimard (Du monde entier), 2010.

17. Yannick Haenel, *Jan Karski*, Gallimard (L'infini NRF), 2009.

18. Patrick Boucheron, « "Toute littérature est assaut contre la frontière". Note sur les embarras historiens d'une rentrée littéraire », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 65<sup>e</sup> année, n° 2, mars-avr. 2010, p. 441-467.

les interventions très vives de Claude Lanzmann et, autrement formulées, d'Annette Wiewiorka). Je remarquerai seulement que l'on peut réinterpréter cette polémique comme liée à une réaction presque inévitable à ce que le dispositif « historique » (« historiographique »?) du roman peut représenter dans l'actualité.

Car Yannick Haenel avait bien pris la précaution, dans le prière d'insérer comme dans la structure tripartite de son texte, de ne laisser aucun doute sur le pacte fictionnel de la troisième partie, consacrée à accorder au narrateur la voix même de Jan Karski et à dire cette « vérité » que Karski – si l'on en croit le dispositif du texte – n'aurait pu dire publiquement de son vivant. Et si les réactions ont été si brutales – alors même que le texte ne tombe pas sous le coup de l'illusionnisme historique (du reproche, du moins, de *referential fallacy*) en ce qu'il affiche ostensiblement ses mécanismes d'actualisation imaginaire –, ce n'est pas tant parce qu'il repose sur l'ambition la plus radicale de la transcription littéraire de l'histoire (la représentation au présent d'un « irréprésentable » du passé), mais parce qu'il recourt, pour la suivre, à une forme d'usurpation imaginaire d'identité à l'égard du témoin oculaire : en venant coïncider progressivement, en fiction, avec « le nom propre » de Jan Karski, il s'approprie l'autorité d'une vision *du* témoin – en passant du génitif objectif (le spectacle du témoignage de

Karski dans *Shoah*, première partie) au génitif subjectif (le « vrai » spectacle vu par Karski à Varsovie et auprès de Roosevelt, troisième partie), par l'intermédiaire d'un recouvrement paraphrastique de l'autobiographie de Karski (deuxième partie). Et il dit au lecteur : « voyez ce que j'ai vu » – et ce que certains n'ont pas voulu voir (Roosevelt, prétendument) –, comme s'il revenait enfin à ce Karski fictif de recouvrer le véritable témoignage jusqu'alors impossible.

Certes, il est vrai que la volonté claire de produire du sens, voire de l'univocité (sur la Pologne, sur les États-Unis), fait partie des faiblesses du roman d'Haenel (bien qu'il ait plaidé par la suite pour l'hypothèse de la « satire ») au regard d'un modèle « historique » idéal-typique. Et l'on a eu raison de contester l'usage erroné qu'il fait de l'épigraphe celanienne (« Qui témoigne pour le témoin ? » au lieu de *Niemand zeugt für den Zeugen*<sup>19</sup>) ; mais cette modification, qui pourrait tenir du lapsus, dit aussi parfaitement l'évolution du modèle ancien de la transcription romanesque : au lieu de conserver l'ambivalence fondamentale du texte de Celan (à la fois « Personne ne témoigne pour le témoin » et « C'est Personne qui témoigne pour le témoin », selon l'usage qui est fait de *Niemand* dans « Psalm <sup>20</sup> »), Haenel fait de sa propre fiction du témoin la réponse à la question : Qui témoigne pour le témoin ? Personne, c'est-à-dire moi.

19. Andréa Lauterwein, « Shoah : le romancier est-il un passeur de témoin ? », *Le Monde*, 14 févr. 2010.

20. « Personne ne nous pétrit de nouveau de terre et d'argile / personne ne souffle sur notre poussière. / Personne. / Loué sois-tu, Personne. » (« *Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm / niemand bespricht unserm Staub. / Niemand. / Gelobt seist du, Niemand.* »)

La ruse de cette raison romanesque n'est pas neuve, mais elle radicalise l'évolution présentiste aussi bien que celle de la « métafiction historiographique » du postmodernisme selon Linda Hutcheon<sup>21</sup>. Elle en montre le revers pseudo-naïf, par le coup de force d'une autorité d'emprunt. Elle retourne l'indécision du sens en puissance, presque brutale, d'actualisation du passé et d'engagement polémique. Elle cherche à réinterpréter l'usage de l'*evidentia* du roman historique au profit d'une « énergie » romanesque fondée sur le coup de force de l'autopsie fictionnelle et la puissance de l'énonciation orale (l'œil et l'oreille, instruments nécessaires pour la fabrique de l'histoire, et substituts de la vision prophétique et du discours oraculaire).

Réinterprétant en énergie romanesque la force diagonale d'Hannah Arendt, le « roman istorique » se place dans la brèche des temps d'une tout autre façon que celle qui est pratiquée par le roman dans le sillage de l'histoire indiciare : bien que toujours soucieux d'occuper les lieux vides de l'archive, il met l'accent autrement sur la contemporanéité entre sujet et objet du récit (effacement des distances, inversion des hiérarchies, élargissement du temps de l'événement qui irradie dans le passé et l'avenir) et prétend à une autorité nouvelle de l'énoncia-

teur : non plus une autorité mineure, une autorité-fantôme liée à la quête indéfinie des traces, mais une autorité affirmée comme un pari (et éventuellement une provocation), une autorité-maïeuticienne des témoignages, une autorité-ventriloque de l'incarnation des témoins.

### Conscription

La question qui se pose inévitablement, et qui couve sous mes propositions, est la suivante : ne serait-ce pas, en définitive, une formidable régression au regard du paradigme du roman de l'historien ?

Dans le choix de l'expression « roman istorique » – qui ne se distingue du classique « roman historique » que par la lettre omise –, on peut bien entendre la conscience de ce risque : la parenté avec la narration-spectacle<sup>22</sup> du roman historique et la tentation illusionniste d'une actualisation des événements par le dispositif narratif.

Et il est vrai que ce pari istorique et autoptique peut rappeler un modèle qui a servi au « roman historique » du XIX<sup>e</sup> siècle : celui de Thucydide, faisant de la vue le critère de la vérité et, pour reprendre les termes de François Hartog, « récusant l'*historiè* de son prédécesseur Hérodote (où, pourtant, l'étymologie mêlait voir et savoir) au profit du verbe

21. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York / Londres, Routledge, 1988. On pourrait tenir ce raisonnement sur un autre exemple : *HHhH* (pour *Himmlers Hirn heißt Heydrich*), de Laurent Binet (Grasset, 2010), mais il serait moins intéressant car embarrassé et alourdi d'un dispositif à mon sens assez artificiel d'autoanalyse et de justification.

22. Hans Robert Jauss, « L'usage de la fiction en histoire » [1984], trad. de l'allemand par Jean-Louis Schlegel, *Le Débat*, n° 54, Gallimard, 1989, p. 96.



*suggrâphein*. [...] L'œuvre n'est plus la manifestation d'une enquête mais une inscription, une rédaction, une composition aussi<sup>23</sup>. »

Mais c'est là aussi que le « roman istorique » se distingue de ses prédécesseurs, en tirant du côté de ce que *suggrâphein* implique : littéralement « écrire avec », au sens d'inscrire ou composer, certes, mais aussi, en un sens plus fort (lorsqu'il est utilisé à la voix moyenne et qu'il est dérivé de l'idée « d'inscrire sur une liste », « conscrire » (comme on parle de conscrire les faits, ou de conscrire les recrues dans l'armée). Il s'agit non seulement de composer avec les témoignages, mais aussi, voire surtout, de les engager par écrit.

Dans cette conscription fictionnelle des témoins, on entend ce que la violence de cette réquisition peut avoir de perturbant, voire de choquant. Peut-on accepter de voir l'« ère du témoin » (comme l'a appelée Annette Wieviorka et précisée en littérature Catherine Coquio<sup>24</sup>) ainsi mécomprise, ou bien détournée à des fins que l'on jugera parfois éthiquement douteuses (comme le rappellent, de manière au demeurant dissemblable, Charlotte Lacoste ou Alexandre Prstojevic<sup>25</sup>) ? La polémique critique sur *Les Bienveillantes*, de Jonathan Littell, a justement fait apparaître les risques de ce modèle lorsqu'on

cherche à le pratiquer sans en maîtriser toutes les implications.

On peut simplement voir évoluer le paradigme *historiographique*, toujours dominant, de la *transcription* romanesque de l'histoire vers un paradigme *istoriographique*, encore épars et mineur, d'une fiction de témoignage davantage apparentée à ce que l'on pourrait donc appeler, par effet de parallélisme, une « conscription » romanesque de l'histoire : attaché à « faire de la vue le critère d'une vérité » littéraire, le texte engage son énonciation sous forme de témoignage anachronique adressé, comme un possible de l'histoire, mis en fiction, et conçu comme tel de façon plus ou moins ironique.

Il est toujours loisible au lecteur, appelé par le roman à juger de ses raisons, d'accepter ou non cette forme de conscription. Si le texte du moins est bien fait.

## Raisons

Enfin, indépendamment de sa valorisation ou de sa dépréciation, on peut toujours se poser la question des raisons de ce phénomène.

Les facteurs peuvent être multiples : simple valeur ajoutée de la dimension historique dans le champ littéraire contemporain ; fonction publicitaire de la dimension polémique ; évolution liée à

23. François Hartog, *Le Miroir d'Hérodote*, p. 33.

24. Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin* [1998], Hachette, 2002 ; Catherine Coquio, *Parler des camps, penser les génocides*, Albin Michel, 1999.

25. Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, PUF (Interventions philosophiques), 2010 ; Alexandre Prstojevic, *Le Témoin et la bibliothèque. Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Éd. Cécile Defaut, 2012.

la vogue actuelle de la fiction biographique<sup>26</sup> (que j'appellerais volontiers « biofic », à l'imitation des biopics cinématographiques) : le plus certainement, avec des exemples essentiellement artistiques mais qui touchent étroitement au domaine de l'histoire en s'attachant à la dimension tensive du présent (comme dans le dernier roman d'Alban Lefranc, consacré à Fassbinder<sup>27</sup>).

De fait, la double dimension visuelle et auditive de ces romans traduit leur étroite contemporanéité avec les tendances du cinéma. Et l'on assiste même au retour du « récit de vie » sans appareil de notes, qui imite le « docu-fiction » si populaire à la télévision<sup>28</sup>.

Parmi les cas les plus intéressants, je signalerais *Wiera Gran, l'accusée*, d'Agata Tuszynska<sup>29</sup> – extraordinaire contrepoint dialogique de la mythographie romanesque et cinématographique qui a entouré l'histoire du « pianiste », Wladyslaw Szpilman. Mais l'on pourra aussi remarquer la publication récente d'un roman étrange, dérivé d'une fiction radiophonique : *Ma dernière création est un piège à taupes. Mikhaïl*

*Kalachnikov, sa vie, son œuvre*, d'Olivier Rohe<sup>30</sup>, qui fonctionne comme une traversée historique de tous les conflits post-Seconde Guerre mondiale à travers l'articulation entre objet, personnage et récit – et fait ainsi passer (la) Kalachnikov aux armes d'une fiction mytho-biographique radicalement présentiste.

En cette expérience ambiguë, à la fois naïve et hyper-érudite, sollicitant soit la plus grande confiance soit la plus grande complicité ironique, on peut finalement voir une façon d'opposer la force diagonale du récit à la « compression du présent », la *Gegenwartsschrumpfung* qu'analyse, dans la ligne de la théorie critique, Hermann Lübbe<sup>31</sup> et qui accompagne le phénomène majeur, aujourd'hui, de l'accélération tant historique et informationnelle que sociale<sup>32</sup>.

## Conclusion

Qu'est-ce donc, finalement, que ce « roman istorique » ? Un tour de passe-passe et une illusion de puissance ? Un abus de pouvoir et une anachro-

26. Cf. Alexandre Gefen, « Au pluriel du singulier : la fiction biographique », *Critique*, n° 781-782, 2012, p. 565-575. Cette vogue est particulièrement sensible en France, qui transcende les frontières habituelles entre des poétiques romanesques aussi dissemblables que celles de Jean Echenoz, Pierre Michon, Emmanuel Carrère, Antoine Volodine, Régis Jauffret, Patrick Deville, Nathalie Léger, etc.

27. Alban Lefranc, *Fassbinder. La mort en fanfare*, Payot et Rivages, 2012.

28. Exercice d'histoire immédiate du type de Dave Eggers, *Zeitoun*, trad. de l'anglais par Clément Baudé, Gallimard, 2012.

29. Agata Tuszynska, *Wiera Gran, l'accusée* [2010], trad. du polonais par Isabelle Jannès-Kalinowski, Points, 2012.

30. Olivier Rohe, *Ma dernière création est un piège à taupes. Mikhaïl Kalachnikov, sa vie, son œuvre*, Éditions Inculte, 2012.

31. Hermann Lübbe, « The contraction of the present », dans Hartmut Rosa, William Scheuerman, *High-Speed Society. Social Acceleration, Power and Modernity*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2009, p. 159-178.

32. Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, trad. de l'anglais par Thomas Chaumont, La Découverte (Théorie critique), 2012, p. 8.

nie délétère? Ou un simple exercice du contemporain?

Car c'est l'une des vertus les plus appréciables du « contemporain » que de pouvoir se définir comme une époque au sens étymologique, une *épokhè*, une mise en suspens : nichée dans la brèche du temps, contrainte par aucune « période » ultérieure qui viendrait en arrêter la configuration, la contempo-

ranéité est autant intempestive qu'immédiate et à peine arrêtée par l'accord toujours plus éphémère de l'expérience et d'un horizon d'attente donné.

Aussi oubliera-t-on peut-être très vite, dans l'accélération du temps présent, le « roman historique ».

On se dira peut-être même, pourquoi pas, que j'ai simplement imaginé en avoir été le témoin.